

艺术哲学视域中的基本翻译理论问题探析

陈海明¹ 仲 霞²

(1. 厦门理工学院 外语系 福建 厦门 361024; 2. 厦门大学 人文学院 福建 厦门 361005)

摘 要: 从艺术哲学的模仿、创新说与诠释学视角出发,探讨翻译的对等性、译作与原作关系以及译者的作用这些基本的翻译问题,是构建翻译学元理论的一种初步尝试。原语和目的语诸层面的差异以及文本的开放性使得翻译的完全对等性是不可能的。译者在翻译中的作用如同艺术家在艺术创作中一样,必须充分发挥主体能动性和创造力;译者的作用是画师而不是摄影师。译作与原作之关系,犹如艺术作品与自然作品之关系一样。

关键词: 元理论; 艺术哲学; 翻译对等性; 译者作用

中图分类号: J01 **文献标识码:** A **文章编号:** 1001-733X(2012)04-0149-04

An Analysis of Some Basic Issues of the Translation Theory from the Perspective of Philosophy of Art

CHEN Hai-ming¹ ZHONG Xia²

(1. Foreign languages Department, Xiamen University of Technology, Xiamen 361024; China;

2. Humanities College, Xiamen University, Xiamen 361005, China)

Abstract: To create a meta-theory of the translation studies, it is necessary to discuss such basic translation issues as translational equivalence, the relationship between translation work and original work, and the role of a translator from the perspective of theories of interpretation, imitation and creativity. Translational equivalence is impossible due to the differences between the source-language and target-language, as well as to the openness of the text. Translation works to original works is what works of art to works of nature. The role of a translator is a painter rather than a photographer.

Key words: meta-theory; philosophy of art; translational equivalence; the role of a translator

人类的翻译实践经历了漫长的历史,但是系统的翻译理论历史极其短暂。现代西方翻译理论流派纷呈,这些理论的共同点是日益受语言学影响,带有明显的语言学色彩。尽管与传统的文学翻译理论相比,从语言学角度可以深化翻译理论的研究,但是对于建立完整的翻译理论体系而言却远远不够。晚近各学科出现了一种发展趋势,即学科理论的体系化离不开元理论(meta-theory)^①的支撑。一种系统化的翻译理论学科同样离不开元理论的构建;这些元理论不涉及具体的

翻译技巧,而是从哲学维度对翻译的一些重要理论问题进行形而上的反思,在宏观上解决翻译理论的基本问题。一种科学化、系统化的翻译学需要不同层次的理论构建,其中元理论应位于核心地位。本文拟从艺术哲学视角出发,结合艺术的模仿与创新说以及相关诠释学原理,对诸如翻译对等性、译作与原作关系以及译者的作用这些基本翻译理论问题进行探讨。本文的论述是构建翻译元理论的初步尝试,希望能够抛砖引玉,促进翻

收稿日期:2012-01-17

基金项目:厦门理工学院引进人才科研启动基金(90010626)。

作者简介:陈海明(1975-),男,江西瑞金人,厦门理工学院大学英语研究中心主任,博士,美国 University of Texas, Calvin College 等高校访问学者。研究方向:外语教学和翻译理论方面。仲霞(1980-),女,江苏泰州人,厦门大学中文系博士研究生。研究方向:文艺学。

①“元理论”又称为“理论之理论”,涉及比较抽象的具有思辨色彩的理论。实际上,“meta-theory”的构词法受到“metaphysics”的影响。后人在对亚里士多德著作进行归类整理时首次运用了“metaphysics”作为其《物理学》之后著作的名称。因此,“metaphysics”可以直译为“物理学之后”,其探讨的是超经验的世界本源问题。受《易经》“形而上者谓之道,形而下者谓之器”的影响,国内哲学界把“metaphysics”翻译为“形而上学”这一固定术语。晚近越来越多的学科创立了“元理论”,对本学科的一些非常重要的理论问题进行了抽象探讨。“元理论”之于这些学科,就像是“形而上学”之于哲学一样,具有非常重要的地位。

译理论学科的发展。

一、艺术的模仿与创新说

自古希腊以降,艺术一直成为著名哲学家的研究范畴。这些哲学家对艺术宗旨的论述构成了艺术哲学的重要内容。根据伽达默尔对西方艺术史的分期看法,西方艺术史大致可以分成以下三个阶段。第一阶段属于艺术客观模仿说(古典艺术阶段),主要代表人物是柏拉图与亚里士多德。他们认为艺术旨在模仿客观的自然,这可以看作是对艺术本质和宗旨的最早阐释;第二阶段属于艺术主观表现说(现代艺术阶段),认为艺术旨在表达艺术家主观的内在情感。这一阶段以康德的《判断力批判》为代表,艺术具有无目的的主观合目的性;第三阶段属于艺术超越语言重构说(后现代艺术阶段),认为艺术既表达主观的情感,又表达客观事物的变形,同时又位居二者之上,体现了所有游戏者的主体间性,通过艺术符号(语言)的重构表达了艺术自由与超越的本真生存意义。其实就艺术宗旨而言,第二阶段与第三阶段均可以创新说概括,与模仿说相对。

具体而言,模仿说认为大凡艺术,无论是绘画、雕塑、戏剧,抑或是音乐,其目的皆是完全逼真、客观地再现对象原貌。因而,评价艺术作品之优劣,在于与表达对象之间的逼真度。以绘画为例,倘若艺术作品如同表达对象的摹本,那么这就是理想的艺术。然而,创新说认为艺术创作尽管有模仿的成分,但是其本质必须超越模仿;艺术的真谛在于洞察对象本质特性的基础上,超越地表达艺术家的自由理念。因此,创新说认为,艺术家在创作时必须反映对象的核心特征,发挥充分的想象力,让作品与表达对象之间存在某种“神似”,但又是独立的艺术作品。丹纳认为,“艺术品的目的是表现某个主要或突出的特征,……为了做到这一点,艺术品必须是由许多互相联系的部分组成的一个总体,而各个部分的关系是经过有计划的改变的”^{[1]66}。因此,艺术家首先要把握表达对象的主要特征,在模仿基础上,发挥自由创新精神,有计划改变各部分之间的关系。在丹纳看来,艺术品不是对表达对象的机械复制,而是艺术家把握对象根本特征基础上发挥积极主动性创新的结果。其实,俄国形式主义著名代表人物什克洛夫斯基在《艺术作为手法》一文中阐释的“陌生化理论”也是对艺术持创新说的。他认为“艺术的目的就是给予事物这样一种感觉,把它们当成是我们不知道的。这种艺术的技巧使对象成为

‘陌生’,让形式变得困难,增加感知的难度与长度,因为感知的过程是基于自身的美学结果并且必须被延长。艺术是经历客体机巧的一种方式,客体本身并不重要。”^[2]也就是说,对即使熟悉的事物也要进行陌生化的处理,就像第一次见到它一样的惊奇,只有这样才能跳出日常的窠臼,获得艺术的眼光。

包括自然界在内的现实世界总是存在一定缺憾。自然之美无处不在,无论是山川、河流,抑或是苍穹,都蕴藏着某种视觉美。然而驻足仔细观看,就会发现造化时常故意显露某些败笔,让人感叹兴犹未尽;一些美的本质特征尚未完全展现,便嘎然而止。艺术家独特之处就在于,他能够具有独特的眼光发现独特之美,通过自身创新把这种特征美完整地表现出来。人们从艺术作品中可以找到表达对象的神似之处,却又发现艺术品把对象的特征发挥得淋漓尽致。因为,“在现实界,特征不过居于主要地位;艺术却要使特征支配一切。”^{[1]63}

单纯模仿自然即使再逼真也不是艺术,因为没有把特征表现得淋漓尽致,没有对日常事物进行“陌生化”的处理。如果以模仿逼真度来衡量艺术品好坏,那么即使一流的画家也比不上一面破镜子或者一台蹩脚的照相机。事实上画家也不可能完全模仿造物主,因为画家总是戴着人类文化之镜审视自然作品,同时画家的颜料总是不如造物主的那样自然。因此,深受人类文化熏陶的画家不可能像“自然之镜”那样完全逼真地映射自然作品。黑格尔也认为,艺术家在创造中之所以可以获得自由,在于艺术家不是单纯模仿自然,而是不断创新,把自然之美进行加工^{[3]52-58}。因此,如果艺术家单纯以模仿的逼真度而言,必然要输于自然;正是通过创新活动,艺术家才能再现审美的意旨。艺术作品来自于自然作品,又超越后者,两者在动态之中实现完美的统一。

二、翻译的对等性问题

翻译对等说如同可译性问题一样,是翻译理论的重要问题之一。在严格意义上而言,翻译对等是指译文与原文在各个层次完全等值,无论是字词、短语、句型、语法结构还是整个篇章结构,无论是语形、语义还是语用,都是完全对应相等的。但是,这种严格意义上所有层面的翻译对等是根本不可能的。不仅原语和目的语之间在许多方面存在巨大差异,两种语言文化之间在很多情况下也存在不可通约性;同时作品作为一个开放的文

本,其意义存在多元解读,译者进行翻译时离不开对原文进行阐释。这些情况使得在翻译中追求完全对等是不可能的。

不同语言系统在字词、句法结构诸方面均存在差异,英汉语言之间的差异更是显著。汉字作为表意文字,是音、形、义的统一体,具有意象性,可以直观传达信息。关于造字法,东汉的许慎用“六书”(象形、会意、形声、指事、转注、假借)对其进行了概括,时至今日像“森”、“晶”等汉字还都是以形直接传达意义,这些是英语等西方拼音文字没有的特征。此外,英语单词的字形与思维的联系没有汉语那么直观,英汉两种语言在句法结构方面也存在巨大差异。英语句法结构井然有序,围绕核心谓语动词展开,主次分明,以“形”驭“意”;相反,汉语句段以“板块结构”流散铺排,以话题为意念主轴,以“意”驭“形”^[4]。英汉语言之间在字词和句法结构方面存在如此巨大的差异,严格追求在字词、句法层次的对等是不可行的。

主张严格的翻译对等说是以下面的预设为前提的,即原作是一个意义清楚确定的封闭文本。然而,事实上每一个文本都是开放的意义世界。如同海德格尔区分存在与在者,伽达默尔的哲学诠释学区分了游戏与游戏者。伽达默尔认为游戏是艺术的存在方式,文本(包括各种艺术作品)是开放的游戏,其中所有的游戏者(包括原作者、翻译者、介绍者、表演者等)如同在者被抛入游戏之中。如同海德格尔的林中空地是解蔽与遮蔽的领域,伽达默尔诠释学的范围是陌生与熟悉的徘徊。也就是说,我们似乎知道些什么,但是我们又不完全知晓。游戏者本身具有“前见”(前理解结构),这是客观存在的事实。因为偶缘性,游戏者与文本以及他者相遇,并进行了多次的问答与对话,调整了自己的前见,最终达到视域融合。但是文本在被创造出来的那一刹那,就脱离了创作者成为独立的存在。一切解释的意义都属于文本本身,它好像经历了存在的扩充而更加丰富地呈现,这种呈现是胡塞尔以来的现象学面向事物本身,是事物自身的呈现。历史间距使解释成为可能,文本作为载体居间地表达了我们自身的参与。对文本的每一次领会,都是历史地、相异地领会,得到的只是某一方面的经验,而作者的意见或原来的读者只代表了一种空位,需要不断地由具体理解场合所填补^①。施莱尔马赫的名言是“我们必须

比作者理解他自己更好地理解作品。”^{[5]248}

在具体的阅读与翻译实践中,读者的解释确实可能“冒犯”原本。黑格尔认为,认知都具有侵犯性,每一个预设都是对客观世界的侵犯。同样,海德格尔也认为理解不仅是一种行为,而且是一种暴力行为,“理解、认知、阐释是密不可分的整体”,是不可避免的一种侵犯形式^{[6]313}。由于作者的心境和感受随情景而变化,储存在文字躯壳内的意义世界具有不明朗性,即使是作者本人在不同境况、不同心境下品读同一个文本,也可能会有不同的理解和阐释。再加上意义与文字之间可能存在一对多关系,使得文本的意义存在多种阐释。文本是开放的母体,读者在填补空位时,难免会对文本进行相异的阐释。在不同语言的转换中,这种阐释的随意性更加明显。因此,译者既是原作的读者,又是译作的作者。译者对原作的翻译离不开阐释,翻译不可能纯然客观。正如拉梯摩(Richard Lattimore)所言,“译者难免染上所处时代的色彩,欲设法摆脱这一影响是错误的。翻译无法在真空中进行”^{[7]104}。翻译的阐释性使得译作不可能与原作客观对应,译作是译者在原作基础上的再理解与再创作,在某种程度上译作是译者与原作者共同创作的作品。他们作为平等的游戏主体共存于文本所创造的游戏场之中。

因此基于上述原因,追求绝对对等的翻译原则是不切实际的,译作与原作不可能完全对等。但这并不表明翻译完全没有标准可言,可以天马行空。伽达默尔所说的“传统”就像一条时间的河流,把所有的可能性融入其中。只有符合传统,与传统视域融合的解释才是可行的,这就是翻译的标准,也是诠释学的地带。

三、译作与原作之关系及译者的作用

前文关于艺术作品与自然作品、艺术家与造物主关系之譬喻,在一定程度上反映了译作与原作、译者与原作者之间的关系。艺术家创作的颜料没有造物主的那么自然,艺术家无法避免染上所处时代的特色,无法摆脱个人经历的影响,因而无法像“自然之镜”那样以“纯洁之心”原本映射自然作品。艺术家不是对自然作品进行单纯模仿,而是通过领悟自然的旨意和特征,将其最终呈现于艺术作品之中,从而在创新中获得超越现实的自由体验。艺术作品在体现自然作品的基本特征基础上经过创新,才能取得与之“神似”的效

①关于伽达默尔哲学解释学的观点,这里主要参见其《真理与方法——哲学诠释学的基本特征》一书。

果。同样,由于原语和目的语之间在字词和句法结构方面的差异,再加上受到不可通约的文化特性、前理解结构、心理、环境等因素的影响,译者和作者所使用的“颜料”也无法一致,要使译作与原作在各层面完全对等是不可能的。译者必须考虑打破原语语言外壳,理解原作内容,把握核心风格,把异域文化因素进行适当归化处理,然后再把这些意义和核心风格放入目的语内核,用符合译作读者习惯的方式再加工表达,通过自己的阐释使原作的意义和整体风格在译作中获得新生,从而实现“转灵”和“神似”效应。

原语与目的语的差异或者空间、思想的间隔正如解释学中的时间间距,成为理解的前提,使得阐释的形式趋于丰富,文本的意义处于未完成的敞开状态,从而使得译者的创造性成为可能和必要。从文本本身来看,其实作品本身是多个声部的对话,其中的各种乐器、各个声部自己的声音,虽然有所谓的主旋律,但并不会因为主角而泯灭边缘的配角,因为它们的存在也同样必不可少。巴赫金曾经高度评价陀思妥耶夫斯基的小说:“有着众多的各自独立而不相融合的声音和意识,由具有充分价值的不同声音组成真正的复调”^{[8]29}。如果从“复调”这点来看,即使是最微弱的声音也有它的存在价值,伟大的文学作品是复调的典型,存在多种解释的可能,译者以及研究者可以从文本中挖掘出各种不同的声音,进行多个角度的翻译与研究。这些说明了为什么经典著作的各种翻译与研究版本会层出不穷。

文本的开放性和复调性使得文学作品的翻译不可能是一种在不同语言文字之间进行简单代码转换的技术,相反,文学作品的翻译是一种需要译者积极发挥主动性和创造力的艺术。译者必须从整体上把握住原文的风貌和神韵,通过艺术创作在译作中再现其根本特征,以实现“转灵”之效果。理想的译作与原作之关系,正如不同乐器所演奏同一首乐曲,无论是用小提琴,抑或是长笛或二胡演奏,尽管表现的音质有所不同,其表达或悲或喜,或明或暗,意境总是殊途同归,给聆听者产生的共鸣总是异曲同工。但是在现实创作中,文学译作与原作要取得这种理想效应,实非易事。译者除了要精通原语和目的语之外,还必须深刻洞察社会,敏锐顿悟人生,同时又具备高深的文学造诣。

总之,译者在翻译中的作用如同艺术家在艺术创作中一样,必须充分发挥主体能动性和创造力;译作与原作之关系,犹如艺术作品与自然作品之关系一样。赛莱斯科维奇(D. Selescovitch)形象地比喻说,“译者都是画家,而不是摄影师,绘画是借助画家的看法,从要表现的现实中提炼与现实相当的意义和信息,翻译亦然,是要透过语言层次,深入到语言层面,理解文本或篇章的意义,以恰当的形式加以表达。”^[9]作为画师的译者总是用自己的审美眼光去审视一切,因而译作难免会留下译者的一丝痕迹,无法像摄影图像映射自然那样纯然再现原作。

四、结语

罗丹说“生活中不是缺少美,而是缺少发现美的眼睛。”自然的美在于天然、不造作,艺术的美则是在把握自然主要特征的基础上,通过艺术的变形、运用艺术的符号表达艺术家自由与超越的人生追求。译者该有艺术家的眼光,将原作的核心旨意通过合理的形式植入目的语的土壤。更为关键的是,理想的译作应该展现译者本身对原作的理解与独到的眼光,填补作者的空位,扩充原作的意义。经典的译作常常变身为供后人研究的另一部原作,被进一步地挖掘、分析。译者的作用不是照相机,而是艺术家,译作中难免同时留下其身影。

参考文献:

- [1] 丹纳: 艺术哲学[M]. 傅雷,译. 合肥: 安徽文艺出版社, 1998.
- [2] Viktor Borisovich Shklovsky. Art as Technique[J]. Russian formalist criticism: Four essays, 1965(3).
- [3] 黑格尔. 美学: 第1卷[M]. 朱光潜,译. 北京: 商务印书馆, 1979.
- [4] 刘宓庆. 论中国翻译理论基本模式[J]. 中国翻译, 1989(2).
- [5] 伽达默尔. 真理与方法——哲学诠释学的基本特征[M]. 洪汉鼎,译. 上海: 上海译文出版社, 1999.
- [6] Steiner, G. After Babel - Aspects of Language and Translation [M]. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- [7] Gentzler, Edwin. Contemporary Translation Theories [M]. London: Routledge, 1993.
- [8] 巴赫金. 陀思妥耶夫斯基诗学问题[M]. 白春仁,顾亚铃,译. 北京: 三联书店, 1988.
- [9] 许钧. 翻译释意理论辩——与赛莱斯科维奇教授谈翻译[J]. 中国翻译, 1998(1).

责任编辑 郭利沙 英文审校 孟俊一